

Артин Потурлян – характеристика на композиционните техники и художествения стил. Клавирен квартет – интерпретационни задачи

Сара Паносян

Творчеството на проф. Артин Потурлян обхваща множество произведения в различни жанрове и за разнообразни състави. Изучавал е композиция както в България в класовете на проф. Пенчо Стоянов и проф. Панчо Владигеров (факултативно), така и в Армения в Ереванската консерватория „Комитас“ в класа на проф. Лазар Сарян. Част от характерните белези на неговото творчество са широката употреба на полифонични техники, сложни метроритмични структури, разпръсване на мелодични построения на големи разстояния и експериментиране с различни видове сонорни техники. Последното води до създаването на негов индивидуален специфичен вид рикошет в струнните инструменти, който се изпълнява само с връхчето на лъка при затиснати струни. Ефектът, който се получава, представлява тънък и крехък звук с перкусионен характер.

Що се отнася до структурното развитие на произведенията, А. Потурлян сравнително по-рядко прибегва до класическите форми. В творчеството му не липсват такива композиции, но като обща тенденция авторът се ориентира към по-свободна форма на изразяване. Неговата съпруга – пианистката Анаида Акопян, клавирен педагог и дългогодишен творчески партньор на композитора, реализирала премиерните изпълнения на много голяма част от неговите творби, споделя:

„Някаква аморфна, гъвкава форма, която постоянно се върти. Той не обичаше никакви особени (форми). Има една сонатина, която действително в някаква форма е написана, сонатно алетро, абсолютно е така, но това е писано в ранните години. Въпреки, че тя като музика също е много особена. Но не се е стремил към определени форми, повече така – непрекъснато развитие, добавяне, отклонения, пак връщане и така, гъвкаво нещо.“¹

Този вид структура дава възможност на автора свободно да изрази своите идеи и художествени виждания. Драматургичното развитие се гради основно на принципите на непрекъснато развитие и контрастно съпоставяне. Анаида Акопян казва още:

„Има някаква идея и той я развива. Дори много често съм го питала „Добре, как съчиняваш?“, много ми е интересно, самият процес. Той казва „Има някакво зрънце, някаква идея, идва ми в главата. Ето аз сега ще напиша това, пиеса примерно за пиано. И някаква идея хващам – това са обикновено някакви мотивчета малки и оттам изведнъж като започвам да работя, да мисля върху тях, те се разрастват, разрастват като спирала.““

Годините педагогическа дейност като преподавател по полифония в НМА, както и дълбокият интерес и преклонение пред творчеството на Й. С. Бах подтикват композитора към изследване и експериментиране с различни видове полифонични техники. Неговите творби се отличават с богата многопластовост

¹ Всички цитати от А. Акопян са от проведено интервю през ноември 2023 г.

на фактурата, което често по естествен път дава тласък на развитието в произведенията. Ярък пример за подобен тип композиция е „Музика в памет на Еварист Галоа“ за малък симфоничен оркестър, с която той печели конкурса по композиране „Зимни музикални вечери“ в гр. Пазарджик през 1985 г. Посветена на математика Еварист Галоа – създател на теория в математиката, свързана с алгебрични групи – тази творба по своеобразен начин пресъздава тези групи в музикален план. А. Акопян казва за това произведение:

Групира нещо – някаква група звуци. [...] Тук имаме някакъв размер и такт, обаче тази група е по-малка от такта и има след това пауза. След това, тъй като паузата също е по-малка, началото на следващата група, която е същата, се пада на края на този такт и практически се измества. През това време има някаква група в други инструменти, която стои на едно място и единият пласт спрямо другия се мести. Има трети пласт, който пък се мести на по-малко или по-голямо разстояние и има постоянно движение вътре.

По-късно в текущата глава ще бъде разгледано използването на подобен тип техника и в изграждането на неговия Клавирен квартет. Образоващата се вследствие на тази многопластовост сложна метроритмична картина е една от най-отличителните черти на неговия композиционен стил и представлява сериозно предизвикателство в изпълнителски план. В неговото творчество широка употреба намират както комбинации от различни неравноделни размери, така и най-разнообразни видове особено деление на ритмични групи. Често авторът използва последното като способ за внушаване на чувство за забавяне, докато в действителност темпото се запазва непроменено.

„Много често той приравнява – шестнайсетината от секстолата е равна на шестнайсетината следващата. [...] Той постоянно ги променя (размерите), той играе с ритъма и с тези неравноделни размери и ги групира както иска. [...] Всъщност темпото не се променя – ако вземем и броим точно както е, темпото не се променя. Но на слух то се променя точно от тези приравнявания.“

Друга характерна особеност на звуковата картина, характерна за произведенията на А. Потурлян, е неговият стремеж към постигане на регистров и тембров обем. Често композиторият си служи с разпръскване на мелодии на много големи интервалови разстояния, като от интерпретационна гледна точка това обуславя необходимостта от специално внимание по отношение на свързването на тези линии в една цялостна музикална мисъл. Изразителността, която носят тези широки интервали, е съществена част от авторския замисъл и е ключова за постигането на търсеното единство на фразата в процеса на изпълнение.

„Той обича да разпръсква някак си на големи пространства, по този начин постига обем. Аз му казвам „Няма никаква мелодия“, той отговаря „Нищо подобно“. Това е пак мелодия, само че в широко разположение. Казва: „Аз го мисля като мелодия, само че на големи пространства“ и става някакъв обем. Кое то съм забелязвала при него, особено в клавирните творби, той се стреми към този обем.“

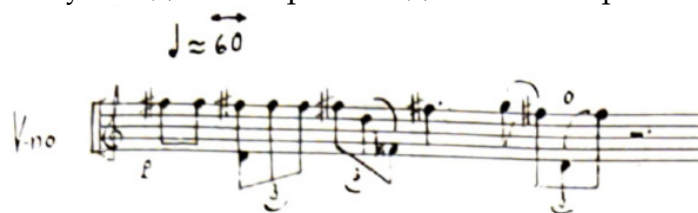
Освен регистровия обем, композиторият умело използва и тембровите възможности на инструментите, изисквайки от изпълнителите различни видове звукоизвличане и разнообразни сонорни техники, сред които е и вече споменатата авторска разновидност на щриха рикошет. Специфичните звукови картини, които се постигат чрез комбинирането на различните ефекти,

пренасят и слушателя, и изпълнителя в една жива, непрестанно развиваща и променяща се художествена атмосфера, наситена с идеите, родени от богатото въображение и дълбокия вътрешен свят на автора. Разнообразните състояния на звуковата материя изискват от музикантите умело служене с широк набор от инструментални средства, култура на звукоизвличане, дълбоко проникване в същността на творческия замисъл и гъвкавост и прецизност в неговото претворяване.

„Той просто изразява себе си. Там има най-различни места, където най-различни образи можеш да си представиш. Просто дава свобода на слушателя да си изгради сам образа. А ти, като изпълнител, също в процеса на изпълнението, той не може всичко да ти разкаже. Нещо правиш и той казва „Да, добре се получава!“, тоест той също очаква от изпълнителя някакво сътворчество.“

Неговият **Клавирен квартет** е композиран през 2001-ва година и премиерното му изпълнение е реализирано от неговата съпруга Анаида Акопян, проф. Евелина Арабаджиева, проф. Огнян Станчев и проф. Васил Казанджиев. Квартетът представлява едночастна форма с множество редуващи се контрастни дялове. Той започва с дълга свободна каденционна линия в соло цигулка. Размер липсва, но е налице ясна ритмическа организация. Мелодическата линия е организирана около тоновете фа диез и ре, от които ре се явява остинатен педален тон, а фа диез търпи отклонения на полутон нагоре и надолу. В този дял, а впоследствие и в цялото произведение, композиторът изследва и разширява максимално различните интервалови съотношения, които се образуват между тези тонове, различната изразителност и енергия, която те носят. Главният тематичен мотив е организиран върху последованието от низходящи голяма терца и голяма секста с обща сума увеличена октава. Тези интервалови последования, техният сбор, както и енхармонично равните им интервали, се срещат в различни разновидности в цялата творба и играят обединяваща структурна роля във формата.

Дългото и изпъстрено с множество различни звукови ефекти встъпление в цигулковата партия е своеобразен калейдоскоп, представящ в синтезирана форма различните интонационни, ритмически, идейни и смислови мотиви, върху които след това се изгражда цялото развитие на произведението. Това поставя пред инструменталиста нелеката задача отделните фрази да бъдат както достатъчно характерни и контрастиращи една спрямо друга, така и подчинени на обща идея и драматургична логика. Каденцата е съставена от кратки реплики, отделени една от друга чрез паузи. От изпълнителска гледна точка е необходимо тези паузи да бъдат осмислени като съществена и необходима част от развитието на музикалната мисъл. Те не просто отделят отделните реплики, но и носят силна драматургична функция и са изпълнени със съдържание, акумулирано още в изграждането на фразата преди това. В първата реплика по-специално внимание е нужно да се обърне на единствения фа бекар:



Разположен в края на триола като втора нота от легато, в комбинация със смяната на струна и по-приглушения звук на ре струна, тонът е твърде възможно да се изгуби в общата линия. Това би довело до притъпяване на целеното напрежение, което носи интервалът и е възможно слухово да се възприеме като недостатъчно прецизно интониране. Затова е важно да се вземат под внимание три елемента:

- трябва да се остави достатъчно време в триолата тонът да бъде разположен агогически, без обаче това да променя ритмиката;
- нужно е да се използва чувствителна интонация и фа бекарът да бъде потърсен малко по-ниско, за да се подчертае разликата с фа диез;
- тембровата разлика между различните струни трябва да се компенсира с по-голямо облягане на ниския тон, с цел уеднаквяване на звучността.

Следващата реплика променя характера и изразността – от разположените осмини в началото се преминава в шестнайсетинови квинтоли. Стакато тук е най-добре да се изпълни като леко спикато в долна половина на лъка, а бързата смяна към легато след това е нужно да бъде подчертана и втората фигура да бъде изпълнена максимално свързано. Скерцозната шестнайсетинова квинтола, редуваща големи терци, е важен тематичен мотив и своеобразна антитеза на разпятите осминови триоли в развитието на цялото произведение.

Богатата употреба на естествени флажолети в този каденционен дял, освен допълнителен темброви ефект и колорит, внася допълнително интонационно съпоставяне между реалния тон и флажолета, който звучи малко по-ниско. В следващото явяване на шестнайсетиновите квинтоли при първите три фигури не е отбелязана конкретна артикулация и в стакато е представена само четвъртата:



Това предполага ясна разлика в характера на щрихите – артикулирани, не прекалено свързани тонове в първите три фигури и остро, но леко стакато в последната. За целта най-удачно е да се започне с деташе с по-плътен щрих малко под средата на лъка, като постепенно се отива в по-долна част и се остави лъкът по естествен начин да се отдели от струната. Преминаването през *sul ponticello* и постепенното изграждане до динамика *f* е нужно да бъде осмислено в една обща линия и посока, въпреки множеството паузи. Цялата фраза от началото до цифра 10 с всички смени на щрихи, различни ефекти и прекъсвания на звука трябва да протече на един дъх и да бъде обединена в обща музикална мисъл.

Кратката по-спокойна част от цифра 10 внася контраст с по-приглушената си звучност и изобилието от флажолети. Разликата в звучността с предишната и следващата реплика изисква от изпълнителя цялата фраза да бъде изпълнена с по-прозрачен и олекотен звук. За да се постигне този ефект, ще спомогне контактното място да бъде по-близо до грифа, лъкът да се движи с по-бърза скорост и по-малко натиск. *Sul ponticello*-то от цифра 15 трябва да бъде още по-изявено като ефект, този път в динамика *f* и с *tenuto* щрих. В следващата реплика

ритмичната организация изисква внимание и точно спазване на съотношението между ауфтактова шестнайсетина и осмини от триола, като първата нота е нужно да бъде подчертано по-кратка от втората и третата:



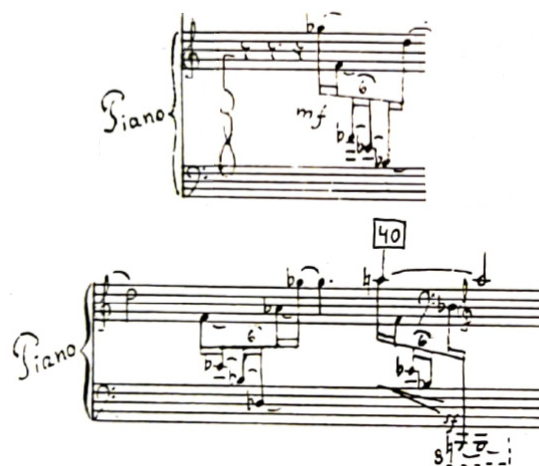
С изтъняването на звучността и финалните рикошети в цигулковата партия, каденционният епизод продължава във виолата. При начална динамика *pppp* атаката на звука в първия тон е нужно да бъде почти незабележима. Интонационният модел тук се разчупва и обогатява, водеща роля имат силно дисонантни интервали – тритонус, голяма септима и малка нона. Отклонението около тона фа диез е допълнително подчертано с глисанди и употреба на четвърттонове:



Полифоничното провеждане на фразата става още по-ясно с диференцирането на ритмиката в двата гласа на виоловата партия и това е нужно да бъде ясно отразено в изпълнението. Необходимо е тоновете от един и същ глас да бъдат отведени с отворен звук един към друг, а встъпванията на новия глас да бъдат подчертани чрез по-ясна артикулация.

От цифра 30 започва метрически организиран дял с начален размер 6/8, като цигулковата партия споделя интонационното ядро на встъпителната каденца, докато виолончелото контрапунктира с линия, повлияна от продължението на каденцата във виолата. Прецизната комплементарна фактура в началото бързо ескалира до полиритмия с встъплението на виолата в такт 35 и противопоставянето на шестнайсетинови квинтоли срещу осмини и триоли. Докато цигулката се установява на тона ла с редуване между флажолет и естествен тон, във виолата и виолончелото се повтаря многократно преплитащ се интонационен модел между ла бемол, ми бемол и фа. Поради сложния събирателен ритъм и факта, че инструментите са разположени в една и съща октавова група, е нужно всеки тон да бъде изпълнен с ясно начало на звука и леко отпускане след това, за да се чуе движението в другия глас. Затихването на тона не трябва да бъде прекалено, тъй като се цели изграждане и насладване на напрежение, с което се подготвя встъпването на клавириятата каденца в такт 38.

Докато в началната цигулкова каденца основният „педален“ тон е ре, в тази на пианото интонационният център е ла, което я превръща в своеобразен доминантов отговор на първия дял. Тук отново като характерен интонационен ход се откроява малката нона. При преобладаващите арпежи в началото е необходимо да се обърне по-специално внимание на водещите тонове във фразата:



Началните и крайните тонове на всяка секстола трябва да бъдат ясно поставени, така че да се открият и да отзвучат при дългия задържан педал, който е необходимо да се ползва тук. Полифоничната фактура след това изисква ясно диференциране на отделните пластове:



За да се различат ясно отделните гласове тук е нужно атаката на звука за осмините и половините да бъде различна и всеки глас да следва своята мелодична линия. Докато осмините изискват по-ясна артикулация и острота в рамките на динамиката *p*, половините трябва да бъдат поставени с много меко начало на тона, за да се диференцират като отделна линия. За разлика от по-фрагментарната цигулкава каденца, в клавирната има изобилие от дълги легатури и паузи почти липсват. Тук идеята за свързаност и обединяване на фразата личи много ясно и е нужно това да бъде отразено в организирането и отвеждането на отделните мотиви. Непрекъснато лъкатушешките реплики се завръщат към няколко задържания върху основния тон ла, които се явяват своеобразни опорни точки, към които се стремят построенията с по-импровизационен характер. Този вид конструиране на репликите дава и дори изисква известна свобода по отношение на агогическите отклонения, но в определени ясно осъзнати интерпретационни рамки с точно придържане към изписаната ритмическа структура и допълване, а не нарушаване или променяне на авторовата идея.

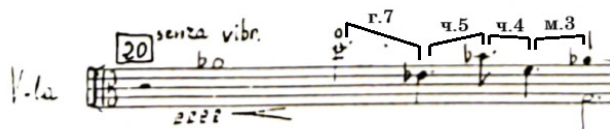
От цифра 50 започва кратък метрично организиран епизод в струнните инструменти. Интонационната структура отново е построена върху вече

познатата малка нона и съставлящите я голяма секста и голяма терца². Необходимо е от изпълнителска гледна точка по-голямото височинно разстояние да се подчертае и агогически. Широките ходове се нуждаят от повече време, в което да бъдат разположени, както и отвеждане и отваряне на звука от единия към другия тон. Въвеждат се и полифонични похвати, като канонично провеждане на низходящото последование от голяма секста и голяма терца в трите струнни инструмента. Малката нона се явява мелодически още веднъж, този път във възходяща посока при бързото изграждане във виолончелото, последвано от хармоническото ѝ подчертаване от пианото такт по-късно. В такт 56 това концентрирано натрупване на енергия избухва в ярък полиритмически взрив в струнните инструменти:

Всички ефекти тук е нужно да бъдат ясно изведени за подчертаване на контраста с предишната фраза и осъществяване на връзката с кратката бурна клавирна каденца след това. Необходимо е виолата и виолончелото да постигнат максимална звучност на пицикатите с плътно поставени пръсти на лявата ръка и отривисто, звучно издърпване на струната с дясната. В този момент е важно отново да се обърне особено внимание на изразителността при по-широките интервали, но при сложната ритмическа организация, която не дава пространство за агогични отклонения, тяхното интониране може да бъде динамически подчертано.

В клавириятото соло след това натрупаната енергия продължава своето развитие в бурните низходящи арпежи, организирани около вече познатите интонационни модели, водейки до следващия метрически организиран епизод, започващ от такт 60. Лаконично обобщение отвежда до нова виолова каденца, носеща значителни сходства с тази от цифра 20 и дори цитира части от нея в рачешки вид имитация:

² В това число влизат и енхармоничната замяна на умалената септима с голяма секста, както и реално звучащата възходяща малка секста през октава вследствие на добавения флажолет във виоловата партия.



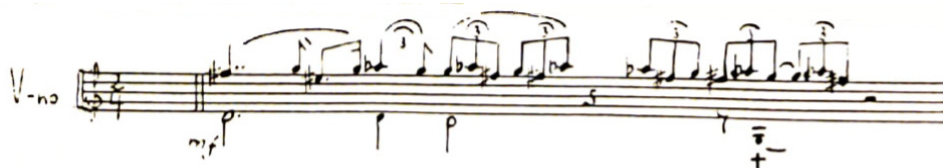
В тази кратка каденца е необходимо да се подходи с по-специално внимание към някои от интерваловите последования от гледна точка на тяхната изразност. Особено внимание изискват чувствителните, дори болезнени интонации в края на каденцата:



Тук близките интервали, като допълнително умалената с четвърттон терца например, изискват съответстваща изразителност на изпълнението, много пестелива вибрация, плътно звукоизвличане, внимателно отвеждане на тоновете един към друг и чувствителност на връзките между тях. Такъв подход към характера на звука би помогнал да се открият и дисонантните интервали, образувани с празната струна. Следващият епизод от цифра 70 внася контрастна енергия с организацията в неравноделни размери, загатваща фолклорен характер, а главният интонационен мотив е представен в различна, по-шеговита светлина:

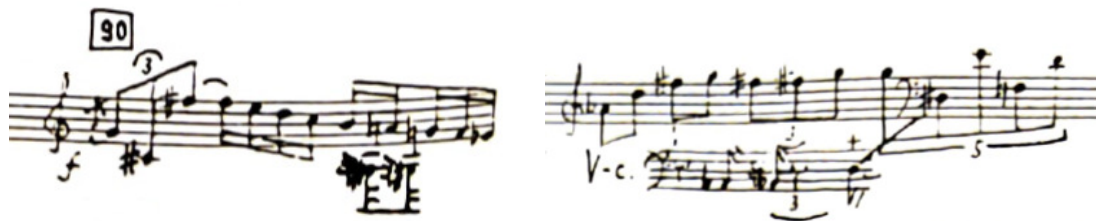


За да бъде допълнително подчертан този ефект, би спомогнало да бъдат леко подчертани началата на тоновете с по-бързо изтегляне на лъка и едновременно с това лек импулс във вибраторото от лява ръка. Употребата на четвърттонове в края на този епизод осъществява плавно връзката между неговия край и началото на нова каденца в цигулковата партия. С интонациите си този тя силно напомня за началното встъпление, но този път отклонението от фа диез, което е било само на полутон в началото, се разширява нагоре до ла бемол и в диапазона му са включени и четвърттонове. Това заедно с образуващите се вследствие на тази промяна дисонантни хармонически интервали, както и по-силната динамика ѝ придава по-неспокоен и тревожен характер:



Интензитетът на звука трябва да отразява тази атмосфера, вибраторото да бъде с по-бърза скорост, но с тясна амплитуда, за да не се „бие“ с педалния тон празна струна в долния глас. Динамиката и напрежението постепенно се покачват и след цифра 80 пианото влиза в диалог с цигулката, който след

поредната реплика от цифра 85 води до кратък метрически организиран дял *tranquillo*, в който водещо е виолончелото. Използвайки пълноценно сонорните възможности на инструмента чрез различни видове флажолети, композиторът постига много крехка „стъклена“ звучност. От изпълнителска гледна точка бързата и честа смяна между квинтови и квартови флажолети и реално звучащи тонове изисква овладяване на координацията между двете ръце – прецизна и незабележима промяна на контактното място (по-близо до магарето за флажолетите и по-близо до грифа за нормалните тонове), отвеждане и свързване на всеки тон в дясната ръка и бърза и точна промяна на разположението на лявата ръка. Линията завършва с голямо затихване и в края ѝ с постепенно крещендо влиза пианото с шестнайсетини в кълъстери, докато виолончелото прави изграждане към разгърнатата каденца, започваща от цифра 90. Особено впечатление прави полифоничното провеждане на няколко мотива:



Изричното указание на автора тоновете от различните регистри да бъдат представени като отделни гласове изисква от инструменталиста да изпълни ниския глас по начин, който да не нарушава линията във високите. Отвеждането на всеки тон с леко отворен звук в края и мекото встъпване в началото на следващия тон са ключови за целта. Тук отново агогическите отклонения трябва да бъдат съобразени с изразността на различните интервалови ходове. Широкият регистров диапазон на виолончелото е разгърнат в голяма степен и каденцата изобилства от височинни скокове, които е нужно да бъдат разположени във времето.

От цифра 95 в цигулката и виолата започва следващ контрастен дял, организиран метрически и напомнящ по характер танцовия характер на епизода от цифра 70. Двата гласа се преплитат почти през цялото време, създавайки пъстра темброва картина. От втората половина на фразата високите глас преминава изцяло във виоловата партия, което изисква и от двамата изпълнители съобразяване с акустическите особености на инструментите. Виолистът трябва да компенсира по-мекия тембър с по-ясна артикулация и плътен контакт със струната, а цигуларят – да освободи звуково пространство за водещия глас от една страна, а от друга – да подплати с богата обертонова база, като потърси дълбочина и обем на тона в звукоизвличането си.

В края на този епизод с встъпването на виолончелото от такт 104 динамиката постепенно утихва, характерът се успокоява и фактурата започва да наподобява хорал. При сложните акордови съзвучия особено важен е подходът към балансирането на отделните гласове, за да прозвучи акордът хомогенно. Добро решение е най-ниският глас да бъде уплътнен, като послужи за основа, върху която да се разположат по-високите. В условията на тихите динамики, в които протича целият дял, е необходимо по-високите инструменти да свирят много деликатно и да моделират тона си спрямо по-ниско звучащите гласове. Вибратото трябва да бъде пестеливо, с тясна амплитуда, в противен случай би

повлияло на интонацията и не би пасвало на статичната атмосфера, която се създава. Изключение в това отношение прави акцентът в трите инструмента в такт 111, който се нуждае от едновременен кратък бърз импулс в лява и дясна ръка.

Следващият епизод от такт 117 започва с рязка промяна в динамиката и характера. Разгърнатата бурна линия в клавирната партия е проведена на фона на широки септоли и квинтоли в струнните. По отношение на динамичния баланс е особено важно обстоятелството, че фактурата на пианото е олекотена и представена основно в двуглас, докато струнните са в ритмически унисон, като цигулковата партия е в двойни тонове. Това създава силни предпоставки клавирната линия да потъне в щрайховия звук, което може да бъде избегнато, ако пианистът ушлътни своето *f*, а струнните не използват прекалено плътен контакт със струната и вместо това артикулират по-ясно началото на тона и отпускат в неговия край. Такъв подход към звука допълнително ще спомогне и за възприемането на сложната ритмическа организация, която при множеството повторени тонове е възможно да прозвучи прекалено слято и неясно. В следващите тактове отделни кратки мотиви са поантилистично разпръснати из целия ансамбъл, докато в такт 122 се установи хармония, на чийто фон цигулката провежда във високия си регистър постепенно стопяваща се линия, организирана отново върху последованията от голяма терца и умалена септима.

След такт на пълна тишина се завръща пулсацията от септоли в пианото и започва по-дълъг и наситен като развитие епизод. Тук централно място заемат различните сонорни ефекти и тяхното съчетаване. Редуването в различни инструменти и комбинирането на *sul ponticello* с тремоло, пицикато с дясна ръка, както и пицикато с лява ръка, съчетано с кратък скачащ лък, както и разполагането на виолата и виолончелото в тяхната по-висока теситура, създават пъстра и наситена с преплитачи се вътрешни движения звукова картина:

The image shows a musical score for a string quartet and piano, covering measures 115 to 122. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The Piano part is marked *mf* and includes a *sul ponticello* section. The string parts are marked *arco* and feature complex rhythmic patterns, including tremolos and pizzicatos. A box containing the number '115' is located above the first measure of the Violin I staff.

Комбинирането на множество различни сложни видове ритмична организация във всеки един от инструментите е предизвикателство както за ансамбъла като цяло, така и за всеки един от участниците в него. Поради непрекъснатата променящата се фактура е необходимо да се изведат водещи гласове в различни моменти, като това ще спомогне за проследяването на партиите в състава. След встъплението на пианото е важно пицикатите да се

откроят ясно, с плътно поставени пръсти на лявата ръка, енергично издърпване на струната и вибрато едновременно с него. От такт 131 най-ярката линия е тази във виолончелото и тактове 135-136 трябва да бъдат изпълнени подчертано ясно и организирано, като това ще послужи за общ ориентир в сложната полиритмична фактура. От такт 139 водещата функция преминава във виолата, в чиято партия три такта по-късно изплува и структурното ядро на главния мотив от началото на квартета. Очертанията на линиите постепенно избледняват и една по една се стопяват до тишина. Целият епизод протича с неспокоен и тревожен характер, който прелива и в последващия го дял от такт 150. Въпреки по-ясната ритмическа фактура и липсата на сонорни ефекти, в непрекъснатия напрегнат диалог между цигулката и виолата прозира предишната обърканост и безпокойство.

След такт на пълна тишина започва нова каденца в пианото с арпежи в *pp*, създаващи призрачна атмосфера. Честите дъхове внушават чувство на несигурност и подчертават динамическия и смисловия контраст между отделните елементи в линията. Пианото е рязко прекъснато от встъпление в цигулковата партия във *f*, организирано отново в рамките на интервала малка нона. Движението плавно преминава през виоловата партия към виолончелото и въпреки динамичните контрасти, при всяко от встъпленията е нужно пулсацията и движението на музикалния поток да се преливат безпрепятствено от един инструмент в друг. Няма паузи между репликите в отделните партии, фразата трябва да продължи веднага без спиране и за целта е нужно в съзнанието на всеки изпълнител тя да тече в своята цялост, така че неговата реплика да се впише в общия контекст.

От виолончелото линията отново прелива постепенно към по-високите инструменти, очертаваща добре познатия мотив от голяма терца и голяма секста, този път във възходяща посока. От такт 170 започва стретно провеждане на мотива в цигулката, виолата и пианото в неговото цялостно разгръщане от началото на частта:

Застъпващите се встъпления създават сложна полиритмична структура, която два такта по-късно ескалира до полиметрична фактура. Тук не само всички инструменти свирят разминаващи се ритмични групи, разминават се също размерите и началата на тактовете. Тази сложна за възприемане ритмическа организация покачва напрежението, създава атмосфера на

безпокойство и смут и представлява сериозно ансамблов предизвикателство от интерпретационна гледна точка. За нейното коректно представяне е ключово изпълнителите стриктно да се придържат към темпото, което е било установено в началото на дяла. С развитието на линиите и натрупването на напрежение се покачва и динамиката. Категоричният мотив във *f* клавирната партия служи като ясен ориентир за ансамбъла:

The image shows a musical score for piano, consisting of four staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). A box containing the number '175' is placed above the first staff. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

В такт 180 се достига до връхната точка на това продължително изграждане в партията на виолончелото и с болезнен „вик“ във *ff* то слага край на този интензивен епизод. След такт на пълна тишина започва новият контрастен дял, който връща приглушения характер и представя мотива в аугментация във виолончелото, акомпанирано от виолата. Този своеобразен опит за намиране на покой отново е прекъснат от встъплението на пианото в секстоли, което води до ново по-кратко и не толкова интензивно изграждане с встъпването на цигулката и виолата. След кратка пауза двата инструмента започват следващия кратък канон в *p*. Чувството за изтощение и неизбежност, на умора след непрестанните контрастни епизоди, които така и не намират своето разрешение, води фразата към тягостно звучащи четвърттонове и в двата инструмента, затвърждаващи атмосферата на отчаяние и безсилие. Изпълнителите биха могли допълнително да подчертаят напрегнатия и болезнен характер на музиката чрез начина на звукоизвличане – по-бавна скорост на лъка с контактно място по-близо до магарето, заедно с пестеливо вибрато в целия епизод и *senza vibrato* на четвърттоновете. Така изострената звучност би открила също и по-важните специфични интонационни ходове.

Следва бързо изграждане в целия ансамбъл, което с диминуирането на мотива прераства в преливаща се вълна между цигулката и виолата, завършваща с отворен край. Кратка реплика в ритмичен унисон между цигулката, виолата и пианото в *ppp* осъществява прехода към следващия малко по-дълъг лиричен епизод. Разгърнатата линия в цигулковата партия е контрапунктирана от кратки полиритмически организирани своеобразни арпежи във виолата и виолончелото. От такт 217 започва тягостен диалог между цигулката и челото

наситен с множество полутонови и четвърттонови ходове, а периодичните включвания на виолата със сонорни реплики, изпълнени с връхчето на лъка подсилват атмосферата. Тук се заражда енергията, която преминава през краткия преход към драматургичната кулминация на квартета в такт 238. За първи път всички струнни инструменти са в пълнен октавов унисон и провеждат главното мотивно построение, но в неговия контрастен вариант с низходящи малка терца и малка секста и общ диапазон голяма септима:

Многогласните акорди в пианото, обхващащи голяма част от диапазона му, подсилват атмосферата и създават богата основа от обертонове, върху които да стъпи щрайхът. За да се разгърне пълното темброво и динамическо богатство на ансамбъла, е нужно звукът на виолончелото като най-нисък глас в унисона да бъде водещ. Така то ще „обгърне“ по-високите гласове и ще спомогне за оформянето на обща хомогенна и плътна звукова емисия, а преобладаващите дълбоки тембри и ниска теситура подсилват наситената мрачна картина. От средата на такт 240 партиите в унисона постепенно се диференцират, като линията в ниския регистър на виолата е водеща. Авторът е споделил, че интонациите тук са заимствани от старинно арменско църковно песнопесние. Звучаща в топлия, дълбок, нисък регистър на виолата, тази подчертано изразителна линия създава силни асоциации с тембъра на човешкия глас. Необходим е свързан щрих, с меки, незабележими смени на лъковете и богато, преливащо от тон в тон vibrato.

От следващия такт започва епизод с полиметрично протичане на гласовете. Заедно с организиранияте в 4/4 партии на струнните, пианото свири без метрум, а два такта по-късно размерът отпада и за цигулката и виолончелото и единствено виолата остава в границите на метрума. За кратко време пълният унисон достига до своеобразно „разпадане“ в сонорни ефекти и мотивни построения, а на този фон продължава да звучи мелодичната линия във виолата, наситена с песенна звучност. Движенията в тази многопластова и постоянно променяща се музикална тъкан трябва да бъдат ясно осъзнати и релефно проведени по време на изпълнението от целия състав. Необходимо е виолистът да се стреми към плътен и свързан звук в рамките на указаните умерени и тихи динамики, а останалата част от ансамбъла да балансира общата си звучност спрямо неговата водеща партия. Шестнайсетининовите последования в стакато –

квинтолите в пианото и секстолите в цигулката, е нужно да бъдат изпълнени с много лек щрих, да наподобяват като звучност пластинков ударен инструмент, а характерните рикошети във виолончелото – с връхчето на лъка, като допринасят за перкусионния ефект.

Метрическата организация в 4/4 се завръща във всички партии от такт 245, но смисловият „конфликт“ между лиричната линия във виолата и моторните мотиви в другите инструменти продължава. Докато в предишните тактове сонорните ефекти са равнопоставени като звучност на кантилената, тук шестнайсетиновите квинтоли в стакато имат по-скоро акомпанираща функция и са втори фактурен пласт. Моторните построения преливат от виолончелото към пианото и цигулката, а от средата на такт 248 лиричната линия от виолата преминава в комплементарно построение между пианото и виолончелото в неговия висок регистър. С нов импулс кантилената преминава в цигулковата партия и чрез постепенно аугментиране на акомпаниращите квинтоли и с представянето им в пицикато във виолата енергията спада и води до кратък хорал в такт 254. Двойният гриф в струнните инструменти в динамика *pp* изисква от изпълнителите прецизен контрол по отношение на интонация, динамичен и тембров баланс в акордите. Търсената звучност може да бъде постигната с бърза скорост на лъка, но почти без натиск, контактното място близо до грифа, с поставено и артикулирано, но не акцентирано начало на звука.

Два такта по-късно цигулката и виолата отново в унисон провеждат главното мотивно построение във варианта му с обем голяма септима. Виолата довършва фразата със същия коментар от кулминацията, заимстван от старинно песнопение. Той канонично преминава във виолончелото и води до статичен епизод в струнните инструменти. Дългите аугментирани диалози във виолата и челото са водещата линия, на която контрастират кратките включвания на цигулката с *col legno* мотиви, изградени върху вече представените интервалови последования. Звучността в струнните изтънява все повече от такт 270, а на този фон акордите в най-високия регистър на пианото, подчертани със *sff*, изпъкват със своята острота и болезнена изразителност. Четири такта по-късно динамиката в щрайха се стопява до *pppp* и това изисква от изпълнителите изключително прецизен и деликатен подход към звукоизвличането. За пресъздаване на търсената прозрачна и почти нереална атмосфера, е необходимо струнните да свирят с много лек лък и *sul tasto*. На този фон пианото провежда линии, разпръснати в крайните регистри на инструмента, които създават широка и обемна звукова картина и водят към следващия наситен с множество сонорни ефекти епизод. Тук авторът въвежда поставяне на сурдини в комбинация с естествени флажолети във високата теситура на цигулката, *col legno* във виолата и широки звучни пицикати във виолончелото, които заедно с клавирните акорди и арпежи, обхващащи широк регистров диапазон, създават специфична прозрачна и тревожна звукова атмосфера. С голямо експресивно крешендо от тази звукоизобразителна картина се откъсва челото с ново провеждане на главния мотив на фона на организирани шестнайсетинови последования в пианото и много кратки и бързи спускащи се линии в *ppp* цигулката и виолата. Рязкото изграждане и затихване наподобяват своеобразна вълна и трябва да бъдат ясно представени във водещата партия. Важно е също да

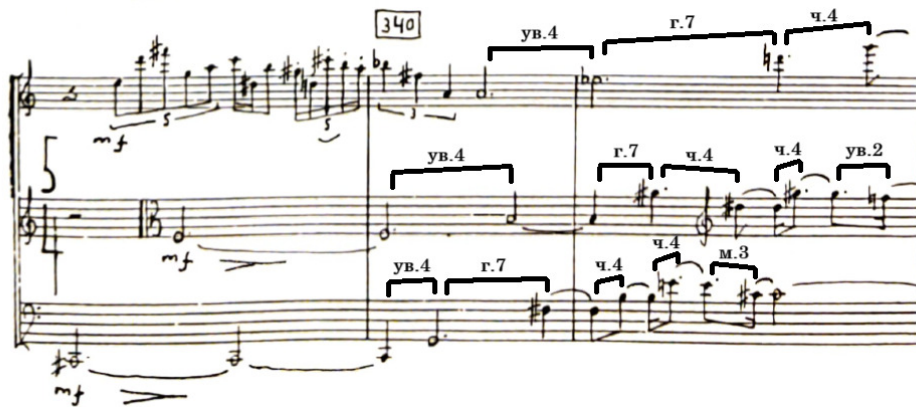
се подчертае разликата със *subito f* и *subito p* при ритмическия унисон в следващия такт. Там промяната се случва внезапно, докато при бързото крешендо и диминуендо е необходимо степенуване и подготвяне на новата динамика. От такт 285 започва нова тревожна линия във виолончелото в неговия най-висок регистър. Поредни малки секунди в мелодията носят усещане за тревожност, допълнително подсилено от полиритмически раздадения акомпанимент. Напрежението плавно спада, динамиката затихва, фразата минава през пианото и цигулката и след постепенно аугментиране на нотните трайности, се стига до най-светлия момент в произведението в такт 299. Разполагането на тематичния диалог в най-крайните регистри на ансамбъла – високата теситура на цигулката и ниската на пианото, създава специфично чувство за широта и пространственост на звуковата картина. Фактурата е ясна и изчистена, а хармоничните построения – консонантни и носят атмосфера на покой и мир. За да бъде постигнат този характер, изпълнителите могат да допринесат с тясно и живо вибрато, бърз лък с по-малко натиск в струнните, меко начало на тона при пианото. Тактът пауза точно преди последния акорд е своеобразна въздишка със силен драматургичен ефект, музикалното време продължава да тече и тази тишина трябва да бъде изпълнена със съдържание и стремеж към разрешение в следващия такт.

След още един такт пълна тишина, в който все още отеква впечатлението от краткия светъл момент, от такт 305 започва финалният дял на квартета, в който сонорните звучности и мрачната атмосфера отново се завръщат. Епизодът започва в струнните, водещата линия е във виолончелото, а партиите на цигулката и виолата са наситени с множество звукови ефекти, носещи неспокоен, тревожен характер. Мелодическата структура в челото е разпокъсана в различни регистри, изобилства с резки динамически контрасти и преминава през тремоло и *sul ponticello*, което би могло да създаде трудности при нейното обединяване в изпълнението. За да се постигне необходимото единство на музикалната мисъл, е добре фразата да бъде изпълнена с подчертано свързан щрих с отворен звук в края и меко начало на тона. Нужно е също така да се вземе предвид разликата в звученето на различните регистри и по-тихият звук на ниските тонове да бъде компенсиран с по-плътен подход към струната, а при високите натискът да не бъде прекален и динамиката да бъде съобразена с общата линия.

С развитието на епизода все по-усложнената полиритмична организация на текста способства за изграждането, поражда и води до натрупване на все по-голямо напрежение. Противопоставят се двете основни ритмически построения – разпятите осминови триоли и скерцозните шестнайсетиннови квинтоли. След изграждането, което намира своята връхна точка в такт 319, кратък преход, наблягащ на голямата терца като интонационен мотив, отвежда до тригласен канон в струнните инструменти. Макар полифонични похвати да са използвани и на множество други места в произведението, тук за първи път е проведено дословно тематично построение с дължина пет такта. Линията е почти буквален цитат от началото на цигулковата каденца, с която започва квартетът:



Освен като мелодичен интервал, голямата терца присъства и на структурно ниво, като гласовете в канона са разположени на същото отстояние един от друг. Натрупаната енергия чрез полифоничното представяне на тематичния материал води до нова връхна точка в струнните инструменти и постепенен спад, последван от още един тригласен канон, започващ от такт 339. Гласовете отново са разположени на голяма терца, но този път ги дели и една октава разлика, което придава още по-голяма мащабност и обем на фактурата. Интонационните ходове тук в голяма степен напомнят на виоловата каденца от началото:



За разлика от първия канон, който носи развитие и напрежение, в този акумулираната енергия бързо се изчерпва и постепенно достига състояние на статичност и покой. В края на канона клавирната партия се включва с финални реплики, атмосферата е призрачна и притихнала. Фините шестнайсетини във високия регистър на пианото на фона на увеличеното тризвучие в струнните носят носталгичен характер, звукът трябва да бъде с меко начало и лек, деликатен тон във всички инструменти. Заклучителните реплики в струнните започват от такт 355 и водят до финалния диалог между пианото и цигулката, представящ главния мотив от голяма терца и голяма секста. Последен експресивен изблик до *ff* в пианото е последван от перкусионни ефекти в струнните и финално свободно провеждане на главния мотив в *smorzando* като далечен шепот и спомен.

Осъщественият анализ представя и обобщава принципи интерпретационни и инструментални проблеми, възникващи при изпълнението както на конкретната творба, така и в цялостното камерно творчество на Артин Потурлян.